

JOHANN-CHRISTIAN KLAMT

Opus Benotii: Ein Versuch zu Benozzo Gozzoli's Selbstporträt in Florenz

<1>

Die Wertschätzung für das Werk des Benozzo Gozzoli (ca.1420–1497) ist nicht immer ungeteilt gewesen. Während er bisweilen als allzu gefälliger Maler ohne Tiefgang beurteilt und abgeurteilt wurde, scheint sich seit einigen Jahren eine positivere Bewertung seines Schaffens in der Kunstgeschichtsschreibung herauszukristallisieren.¹ Im Herbst 2010 widmete die in den Niederlanden herausgegebene Zeitschrift ›Kunstschrift‹ dem Florentiner Maler ein Einzelheft. Darin kommen verschiedene Fragen und Aspekte – alte und neue – zur Sprache. Seine Selbstporträts werden jedoch nur en passant berührt.²

<2>

Diese Selbstporträts wurden in zwei kürzlich erschienenen Publikationen besprochen, die sich programmatisch mit dem Selbstverständnis der Künstler in Wort, Signatur und Bild auseinandersetzen.³ Unumstritten ist das Selbstporträt in jenem Wandgemälde in San Gimignano (1464/1465), das Gozzoli am rechten Bildrand in Ganzfigur stehend zeigt.⁴ Über jeden Zweifel erhaben ist auch das Porträt, mit dem sich Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi 1459 verewigte. An der Ostwand, in der Gruppe der etwas stereotyp hinter den Reitern aufgereihten Notabeln oberhalb der Porträts von Lorenzo und Giuliano de' Medici – den Söhnen des Auftraggebers Piero di Cosimo de' Medici – wendet sich der Künstler dem Betrachter zu. Wie manch anderer in seiner Umgebung trägt er eine rote Kappe. Gegenüber deren Kopfbedeckungen zeichnet sich die des Künstlers jedoch durch die in Blatt-Gold aufgetragenen Lettern am Stirnrand der Kappe aus: OPUS BENOTII.⁵



Abb 1. Benozzo Gozzoli, Der Zug der Heiligen Drei Könige, Ausschnitt: Der Zug des Königs Kaspar Selbstportrait, Fresko in der Cappella dei Magi im Palazzo Medici Riccardi in Florenz.

<3>

Diane Cole Ahl hat aus den Lettern ›Benotii‹ ein Wortspiel herauslesen wollen, das Benozzo's Wandmalereien als ›wohl bekannt‹ (ben noti) herausstellt und zugleich die Aufforderung an den Betrachter enthält, sein Werk aufmerksam zur Kenntnis zu nehmen (noti bene), dies unter Berufung auf Baldassare Castigliones' (1478–1529) ›Il Cortegiano‹, in dem gelehrte Wortspiele zur Sprache kommen.⁶ Gern würde man jedoch konkrete Hinweise auf Parallelen ähnlicher Art zur Kenntnis nehmen wollen. Hier sei dieses Selbstporträt unter einem gänzlich anderen Aspekt betrachtet.

<4>

In der ›Naturalis Historia‹ des Plinius Secundus d. Ä. (Lib. XXXV, 62) findet sich eine kurze Passage, in der die prächtige Kleidung des griechischen Malerfürsten Zeuxis mit folgenden Worten hervorgehoben wird: »Er [Zeuxis] hat sich auch so großen Reichtum erworben, dass

er, um sie zur Schau zu tragen, in Olympia Oberkleider zeigte, in deren viereckige Muster sein Name mit goldenen Buchstaben eingewoben war.«⁷ Es waren Rudolf und Margot Wittkower, die auf diese Besonderheit aufmerksam machten, nachdem schon Ernst Kris und Otto Kurz in knappen Worten darauf hingewiesen hatten.⁸ Diese Passage sollte angesichts des von Gozzoli inszenierten Selbstporträts als Inspirationsquelle in Betracht gezogen werden, wenn auch mit einiger Nüchternheit. Weder sind die Lettern auf dem Obergewand des Künstlers angebracht, noch sind sie jeweils in ›viereckige Muster‹⁹ gefasst. Anders als in dem Wandgemälde in San Gimignano platzierte Benozzo sein Porträt demütig in den Hintergrund. Dem steht gegenüber, dass er sich hier unter der noblen Entourage der Drei Magier aufhält, das heißt im Gefolge der Medici und ihrer erlauchten Freunde.¹⁰

<5>

Seine Kenntnis der durch Plinius angeführten Passage zum Auftreten des Zeuxis in Olympia ist nicht ohne weiteres als gesichert vorauszusetzen. Es ist auch nach der damals in Florenz gegebenen ›Quellenlage‹ zum Werk des Plinius zu fragen: Immerhin erwähnenswert ist, dass Gozzolis Auftraggeber Piero im Jahre 1458 – ein Jahr bevor die Malereien an der Ostwand der Kapelle in Angriff genommen wurden – eine Luxus-Handschrift der ›Naturalis Historia‹ herstellen ließ, geschrieben durch Ser Benedetto und mit einem Miniaturenschmuck versehen, der dem Francesco d'Antonio del Chierico (1433–1484) sowie einer weiteren Hand zugeschrieben wird.¹¹ Eine Generation früher hatte Cosimo il Vecchio (1389–1464) eine vollständige, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Abschrift der ›Naturalis Historia‹ aus dem Dominikanerkloster im fernen Lübeck erwerben können. Sie bildet die erste – nachweisbare – vollständige Abschrift in ganz Italien überhaupt.¹²

<6>

Um den hypothetischen Gedanken an Benozzo Gozzoli als ›Florentinischen Zeuxis‹ weiter zu verfolgen: Es lässt sich über dessen intellektuelle Bagage nur mutmaßen. Mit einer Passage aus Leon Battista Albertis (1404–1472) Traktat ›De pictura‹ (1435) – ›Della Pictura‹ (1436) – muss er bekannt gewesen sein. Sei es dass es sich um Lesefrüchte aus eigenem Impetus handelt, sei es dass erst seine Auftraggeber ihn zur Umsetzung der von Alberti aufgestellten Ideale veranlassten. F. Ames-Lewis hat darauf hingewiesen, dass Gozzoli in dem ganzfigurigen Selbstporträt in San Gimignano die Forderung Albertis wörtlich einlöste, der Maler möge in die Schilderung seiner ›historia‹ eine Figur einführen, die zur Betrachtung des dargestellten Geschehens einlädt. Und so weist Gozzoli in dieser

Darstellung, die ihn dort in einer oben angebrachten Inschrift als ›insignis‹ preist, mit seiner Linken kommentierend auf die Abreise des Hl. Augustinus aus Rom.¹³ Der eben genannte

Autor meinte – in einem tastenden Versuch – »indications of Gozzoli's engagement with intellectual questions of interest to artists and to humanist commentators« nachweisen zu können.¹⁴ Darüber hinaus hat Henk van Os kürzlich auf die den Fresken zu Montefalco in einem unteren Streifen inkorporierten Medaillons hingewiesen, welche die Halbfigurenporträts italienischer Geistesgrößen enthalten. Darunter ist auch Dante eingereiht, der von Petrarca und Giotto flankiert ist. Mit einem weit aufgeschlagenen Codex präsentiert er dem Betrachter – in erstaunlicher Akribie wiedergegen und für den Betrachter ohne Weiteres lesbar – die Eingangsverse seiner ›Divina Commedia‹: »Nel mezzo del cammino di nostra vita [...]«. Dies lässt nach den Intentionen der franziskanischen Auftraggeber fragen, ebenso auch nach der Vertrautheit Gozzolis mit Dantes berühmter Dichtung überhaupt.¹⁵

<7>

Es ist immer wieder betont worden, dass Benozzo Gozzoli sich an seinen Auftraggeber und edlen Herrn (»la vostra magnificentia«) mit der vertraulichen Wendung »amicho mio singularissimo« wandte, was von dem stolzen Selbstverständnis eines Renaissance-Künstlers zeugen dürfte, der sich nicht mehr als Handwerker-Knecht verstanden wissen wollte.¹⁶ Das in dieser Form der Anrede eingeleitete Schreiben vom 11. September 1459 aber beinhaltet ungeduldige Ermahnungen an bis dato nicht erfolgte Zahlungen, die den Fortgang der Malereien in der Medici-Kapelle in Gefahr brächten. Zwei Wochen später, am 25. September, musste der Maler sich erneut als Bittsteller an Piero wenden: Es fehlten ihm die Mittel für die Beschaffung von Azur-Farben aus Venedig und von Blattgold aus Genua.¹⁷ Piero war offenbar ein unzuverlässiger Arbeitgeber. Über den intellektuellen Austausch zwischen den beiden wissen wir nichts.

<8>

Schon mittelalterliche Künstler zeigten sich ebenso erfindungs- wie geistreich, wenn sie sich auf die eine oder andere Weise der Erinnerung ihrer Zeitgenossen und zukünftiger Generationen zu versichern suchten. Die italienischen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts standen ihnen nicht nach.¹⁸ Gozzolis Selbstinszenierung gehört zu diesen herausragenden Beispielen. Der Grieche Zeuxis posierte vor den in Olympia zusammengeströmten Massen. Benozzo Gozzoli stellte sich als Teilnehmer eines an die Ufer des Arno versetzten Spektakels dar, zu dem ›le tout-Florence‹ versammelt ist.¹⁹

Bildnachweis

Abb. 1 http://de.wikipedia.org/wiki/Benozzo_Gozzoli

- 1 Cristina Acidini Luchinat, Benozzo Gozzoli. *La Cappella dei Magi*, Mailand 1993; zuletzt die vorzügliche Monographie: Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven 1996.
- 2 Kunstschrift, 2010, Heft 4 (54. Jg.), S. 1–47 (verschiedene Autoren mit kurzen Beiträgen).
- 3 Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 383 u. Abb. 247. Sowie: Anton Legner, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009, S. 464–465 u. Abb. 736–737.
- 4 San Gimignano, Sant' Agostino (>Die Abreise des Hl. Augustinus aus Rom<). Siehe: Cole Ahl, Gozzoli, op. cit. (Anm. 1), S. 124–126 mit Abb. 150.
- 5 In dem goldenen >Ornament< hinter den Lettern BENOTII meinen einige Autoren noch ein D erkennen zu können, im Sinne der Interpolierung anderer Quellen zu Gozzoli: OPUS BENOTII D[ELESE DI SANDRO]. – In seinem 1452 ausgeführten Zyklus zum Leben des Hl. Franciscus (Montefalco, Museo Comunale di San Francesco) gab Gozzoli den Magister Marcus von Montefalco (einst Bischof von Sarsina) mit einer bräunlichen Kappe wieder, auf der in schwarzer Farbe die Lettern M MARCUS eingetragen sind. Hierzu: Cole Ahl, Gozzoli, op. cit. (Anm. 1), S. 58 u. Abb. 63 (S. 61). Sieben Jahre später sollte Gozzoli sich dieser Invention in einem ganz anderen Sinn – und wohlgerne mit goldenen Lettern – erinnern.
- 6 Cole Ahl, Benozzo Gozzoli, op. cit. (Anm. 1), S. 96 u. Anm. 94 (S. 298). – Ohne jede Vorbehalte übernommen bei: Francis Ames-Lewis, »Reconstructing Benozzo's Gozzoli's artistic identity«, in: Mary Rogers (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2000, S. 33V49 (hier: S. 36). – In Buch II, LXXXV des >Cortegiano< zum Beispiel die Lesung von >Alexander Papa VI< als Wortspiel: >Papa vi<, im Sinne von >er war Papst durch die Gewalt, die er gebrauchte<. Es ist die Frage, ob sich derartige Spielchen als tragfähig auf die Signatur Gozzolis beziehen lassen. Siehe auch: J. R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione. A reassessment of The Courtier*, Edinburgh 1978, S. 103–104.
- 7 Roderich König u. Gerhard Winkler (Ed.), *C. Plinii Secundi, Naturalis Historiae Libri XXXVII / C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde, Lateinisch-deutsch* (Edition Tusculum), Darmstadt ²1997, Buch XXXV, S. 54–56 u. 215 (Erläuterungen): »opes quoque tantas adquisivit, ut in ostentatione earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostendaret.«
- 8 Rudolf u. Margot Wittkower, *Born under Saturn*, New York ²1969, S. 3; Ernst Kris u. Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, S. 49.
- 9 Zu dem in diesem Zusammenhang verwendeten Begriff >tesserae<: K. Jex-Blake u. E. Sellers, *The Elder Pliny's chapters on the history of Art*, Chicago ³1976, S. 107, Anm. 12.
- 10 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 143.
- 11 Florenz, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, ms. Plut. 82. 3. Siehe: F. Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, London u. New York 1984, S. 149 u. 151, Kat.-Nr. 84 (S. 330–331) sowie Abb. 31 u. 83–84. Auch: Jonathan J. G. Alexander (Ed.), Ausstellungskatalog »*The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450 – 1550*« (London, Royal Academy of Arts u. New York, Pierpont Morgan Library), London u. München 1994, Kat.-Nr. 50 mit Farbabb. auf S. 121 (Text: J. J. G. Alexander). Das Incipit-Folio 4 recto zeigt in seinem Rankenwerk verschiedene Tiere, die sich als stilistische Geschwister, hier und da auch geradezu als Zwillinge jener Vierfüßler und Vögel erweisen, die Gozzoli in der Medici-Kapelle wiedergab.

12 Auch diese Handschrift gehört heute noch zu den Beständen der Biblioteca Medicea Laurenziana: Ms. Plut. 82. 1 u. 82. 2. Hierzu siehe: Luciana Bigliazzi u. Aldemaro Giannozzi (Bearb.), Ausstellungskatalog »*Uomini, bestie e paesi nelle miniature Laurenziane*« (Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana), Florenz 1987, Kat.-Nr. 9 u. Farbtaf. I. Auch: Martin Davies, »Making sense of Pliny in the Quattrocento«, in: *Renaissance Studies* 9 (Heft 2, 1995), S. 240–257. – Eine weitere Abschrift der »Naturkunde« des Plinius ließ Giovanni de' Medici (1421–1463) »Pieros Bruder« vor 1460 anfertigen. Nach Giovanni Tod ging diese Kopie in den Besitz des Bruders über: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 84. Hierzu: Ames-Lewis, Library, op. cit. (Anm. 11), S. 149, Kat.-Nr. 85 (S. 332–333), sowie Abb. 33 u. 71–72.

13 Ames-Lewis, *Gozzoli's artistic identity*, op. cit. (Anm. 6), S. 35. Bei Alberti ist zu lesen: »Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit [...]« Siehe: L. B. Alberti, *De pictura*, Ed. Cecil Grayson, Rom u. Bari ²1975, Kap. 42 (S. 73).

14 Ames-Lewis, *Gozzoli's artistic identity*, op. cit. (Anm. 6), S. 41.

15 Henk van Os, »Benozzo Gozzoli nu – enkele overwegingen«, in: *Kunstschrift* 2010/4 (op. cit. Anm. 2), S. 8–12 (hier: S. 11) u. Abb. 7–8. Auch: Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, op. cit. (Anm. 1), S. 49 sowie Abb. 54 u. 56.

16 Wittkower, *Born under Saturn*, op. cit. (Anm. 8), S. 33.

17 Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, op. cit. (Anm. 1), S. 86 sowie Dokumente 10c u. 10d (S. 277).

18 Siehe: Legner, *Artifex*, op. cit. (Anm. 3), insbesondere S. 455–512.

19 Es ist hier nicht auf das zweite Porträt Gozzolis auf der Westwand der Kapelle eingegangen. Dieses hat Cole Ahl (S. 96 u. 98) mit mehreren, nebeneinander geltenden Deutungen überfrachtet, die dem kritischen Leser einige wohlwollende Geduld abverlangen. Zur Diskussion um dieses zweite Selbstporträt: Acidini Luchinat, *Cappella dei Magi*, op. cit. (Anm. 1), S. 368 u. Anm. 26 (S. 370); Burg, Signatur, op. cit. (Anm. 3), S. 383, Anm. 346 (mit erheblichen Vorbehalten); Legner, *Artifex*, op. cit. (Anm. 3), S. 464–465 (weitgehend Cole Ahl folgend).